

# *A nyelv mint ellenség*

Agota Kristof szövegei

FÖLDES GYÖRGYI

Agota Kristof *Trilógiája* – különösen, mióta az első részből készült film Szász János rendezésében komoly nemzetközi sikereket aratott (Karlovy Vary Kristály Glóbusz-díj, Oscar-díj döntő) - rendkívül népszerű mű Franciaországban is, mint ahogy az író más szövegei (regények, novellák, drámák) úgyszintén. A *Trilógiában* éppúgy, mint Agota Kristof számos más szövegében (*Az analfabéta*, *Tegnap*, s több novella) az emigráns/bevándorló alakja, a Másiknak ez a reprezentációja gyakran előfordul. Sajátságos narratív szövegeljáráások miatt, melyekre a legérdekesebb példák éppen a *Trilógiában* fordulnak elő (amely szövegben sokrétű játékot fedezhetünk fel a cselekmény elemeivel, a szereplőkkel mint testi létezőkkel, továbbá a nevekkal, személyes névmásokkal és bizonyos narrációs eljárásokkal), ezt a narratív életművet úgy is tekinthetjük, mint amelynek legfontosabb tétjei láthatóvá tenni az emigrációs identitás komplexitását, a határátlépés motívumát felhasználva rámutatni a vele járó transzgressziókra, és érthetővé tenni azt a sajátos nyelvvesztést, amely mindamellett nyelvi nyereséggé is értékelhető. Az utóbbi lépés megtételéhez az ezzel a veszteséggel-nyereséggel születő új nyelvet a Másik nyelvének kell tekintenünk, amelyet Deleuze és Guattari nyomán nomádnak, Homi K. Bhabha kifejezésével élve hibridnek, Donna Haraway manifésztauma után pedig kiborgnak is nevezhetünk.

Agota Kristof 1956-ban, 21 évesen hagyta el Magyarországot férjével és karonülő gyermekével. Minthogy nem tudott franciául, Neufchâtel-ben munkásnőként helyezkedett el egy óragyárban. Autodidakta módon tanult franciául, szótárakkal, és stílusgyakorlatokkal fejlesztette írástudását: így kezdődik irodalmi pályafutása, előbb drámai művekkel, s csak később prózával (noha a gimnáziumban már írt verseket). Így lesz belőle magyar származású, franciául író magyar szerző, vagy másképp Svájcban letelepedett magyar bevándorló, aki franciául ír: helyzete mindenképpen felemás.

Ez a tapasztalat – sehová nem tartozni, két világ között lebegni – néha direkt módon is megjelenik a szövegeiben: „Hazamegyek az otthonomba, ami nekem nem volt soha, vagy ha igen, túl régen volt ahhoz, hogy emlékezsek rá, márpedig akkor soha nem volt az igazi otthonom.”<sup>1</sup> (az *Otthon* című novella); Vagy a *Trilógiában*: „Úgy megyek el, hogy senkit és semmit nem hagyok magam mögött. (...) Befut a vonat, felszálllok. Csak egy bördöndöm van. Semmivel sem viszek többet el innen, mint amennyivel érkeztem. Ebben a gazdag és szabad országban én nem szereztem vagyont. Turistavízumom van a szülőhazámba, csak egy hónapra érvényes, de meghosszabbítható.”<sup>2</sup> Vagy *A csatorna* című novellában bemutatott lázálomban, mikor is a főszereplő visszatér szülővárosába, és a tűz pusztította utcákon elveszetten bolyong, nyomában

egy pumával, s nem találja a régi házukat, amelyben fiát hagyta. A bevándorló alakja a Másiké, a kisebbségekhez tartozó külföldi, s mint ilyennek, el kell viselnie a többségi társadalom dominanciájának terhét, ugyanakkor átmeneti helyzetben is van, a halott zónában, a senki földjén.

Nem véletlen, hogy a *Trilógia* nagymamája – aki maga is bevándorló és ténylegesen analfabéta – ugyancsak határvidéken lakik unokáival, s életének egy bizonyos szakaszában Lucas T. is. Itt élve, s főként innen elindulva lehet a leginkább átlépni a határt földrajzi értelemben (mint ahogy az ikerpár egyik tagja teszi), de ugyanígy morális és/vagy testi értelemben is, átlépni a tiltások emelte korlátokon.

Melyek a ma is érvényes alapvető tiltások? A pedofília és az incesztus, márpedig ezekben a szövegekben ilyesféle bűnöknek többször is tanúi lehetünk. Az ikrek tapasztalatai is értelmezhetők így éppen, de az áthágás, a transzgresszió (és vele együtt minden oppozicionális rendszer szubverziója) még erősebb Nyúlsháj esetében, aki egy kutyával közösül, vagy a homoszexuális és pedofil német tisztnél, akinek a gyerekeknek a fejére kell vizelniük, vagy éppen az ebben a zónában kibontakozó vérfertőző szerelmeket illetően: Yasmine és apja kapcsolata fizikai értelemben is itt zajlik, de Klaus incesztuózus szerelmének féltetvére, Sarah iránt – legalábbis metaforikusan – ugyancsak a határvidéken található végső oka. A vérfertőzés témája – amely a legevidensebb minden transzgresszió közül – amúgy Kristof életművében számos esetben megjelenik, lásd például Sandor gyöngéd érzelmeit (Caro)line iránt a *Tegnapban*, vagy a *Line nővérem*, *Lanoé fivérem* című novellát. (Egyébként Lévi-Strauss szerint a vérfertőzés tilalma a *par excellence* tiltás: kivételes és paradox, mivel egyszerre kulturális és univerzális, ami más esetekben kizárt: Lévi-Strauss ugyanis úgy gondolja, az embernél az univerzális általában a természet rendjéből ered és a spontaneitás jellemzi; és amit norma szabályoz, az a kultúra része, továbbá a relativitás és az egyediség attribútumait mutatja fel).<sup>3</sup>

Ha pedig térben, esetleg földrajzilag gondolkodunk: Michèle Bajolle *Un passé contraignant*<sup>4</sup> című könyvében a „külföldet”, a határon túli területet a Deleuze-Guattari-féle nomád térrel azonosítja. Mivel a kommunista Magyarország, a *Trilógia* egyik fontos színhelye zárt tér, szögesdrótokkal körülvett és aknákkal védett terület, a határon való átlépés egyenlősíthető a nyílt térbe, vagy másképp, a Deleuze és Guattari által a *Mille plateaux*-ban bemutatott nomád térbe (posztmodern térbe) való átmenettel. A nomád tere szabad, homogén, egyetlen síkból áll, ahol ő bármely irányba mozoghat. Bár a nomádnak megvan a saját területe, és bizonyos utakat követ, ezek az utak nem a mindenkori által használt, megszokott utak: ezek csak az övéi. S bár számos referenciapont is létezik a számára, pihenőhelyek, a nomád megint és megint útra kel, hogy átmeneti, függő állapotba kerüljön, a deterritorializáció állapotába kerüljön.<sup>5</sup> Ehhez még azt is hozzátehetjük, hogy a francia filozófuspáros ezt a fajta teret a modern kapitalizmushoz köti, a kivándorlás célországának gazdasági rendszeréhez, vagyis annak az országnak, amelyet a szereplők elhagyott kommunisztává lett szülőföldjük helyett választanak. A *Mille plateaux* szerint a posztmodern kapitalizmus éppen a nomadizmus helyével azonosítható. Mireille Buydens azt írja ezen kapcsolatáról:

„Ha perverz módon használjuk a »sima tér« fogalmát, feltehetjük magunknak a

kérdést, hogy vajon a simaság nem alkalmas modell-e a financiaális posztkapitalizmus elképzelésére, amelyben az értékpapírokkal kapcsolatos áramlások összekoncentrálnak, nekiiramodnak vagy megcsúsznak, elmozdulnak, s olyan »törvények« szerint »ragozódnak«, amelyeknek több kapcsolatuk van a viharos időjárás titokzatos szükségszerűségeivel, mint az előrejelzésekre képes tudományokkal”. Illetve magát a könyvet is idézhetjük: „a beágyazott (vagy inkább beágyazó) nemzetközi kapitalizmus kiegészítő és domináns szintjén, egy új »sima tér« keletkezett, ahol a tőke elérte »abszolút« sebeségét. (...) A multik egyfajta deterritorializált sima teret hoznak létre, ahol is a helyfoglalási pontok mint csereüzletek pólusai rendkívüli módon függetlenednek a barázdáltság hagyományos útvonalaitól.”<sup>6</sup>

Megjegyzés: természetesen a nyílt és sima tér legrepresentatívabb motívuma a sivatag, mely képződmény a szerző önéletrajzi könyvében, *Az analfabétában* – noha más nézőpontból – kötődik az immigráció és emigráció teréhez (*A sivatag* című szöveg): „Hogyan is magyarázhatnám el neki [ti. a busz ellenőrének. F. Gy.] anélkül, hogy megbántanám, és azzal a kevéske szóval, amit tudok, hogy az ő gyönyörű hazája csak sivatag a számunkra, menekültek számára, sivatag, amin át kell keltnünk, hogy megérkezzünk oda, amit úgy hívnak, »beilleszkedés«, »asszimiláció«. Ebben a pillanatban még azt se tudom, hogy néhányan soha nem érkeznek el odáig.”<sup>7</sup>

A szövegekben a narráció szintjén is folyamatos határátlépéseknek vagyunk tanúi, tudniillik a keretváltásoknál, és ezzel együtt a narrátor nyelvi értelemben vett személyének megváltozásánál. Ez egy gyakran előforduló jelenség, és az olvasó nem tudja követni, ki beszél (nem tudja névről beazonosítani), továbbá nem tudja ellenőrizni a narrátor szavahihetőségét sem: a keret mozgásai a történetet illetően is mozgásokat (csúszásokat) idéznek elő, és bizonytalanná teszik az identitást.

Ha egyetlen részletre figyelünk, a keretváltozások teljesen átláthatóak is lehetnek: a kezdet kezdetétől tudjuk, hogy egy beékelte történetet olvasunk, valakinek (Peternek, Victorinak stb.) a kéziratát, hogy a narrátor egy álmot mesél éppen stb. A *Trilógián* belül azonban a keretezés szerkezete rizómaként is leírható, azaz egy olyan szöveggént, amelynek nagyon sok (nem hierarchizált) bejárata van, vagyis különböző szövegekből közelíthetjük meg a narrációját, és amelyben valamilyen rögzített jelentés keresése teljesen fölöslegesnek bizonyul. A két iker sorsát elmesélő *A nagy füzet*ről például csak később tudjuk meg, hogy irodalmi szöveg – minden, ami ott elmeséltetik, fikció (már-mint fikció a fikcióban). Ráadásul a *Trilógiának* nevezett szövegegyüttes minden egyes narratológiai egysége – fejezetek, fejezetrészek, amely a narrátorok (Lucas(Claus) vagy Klaus) „életét meséli el” első szám első vagy harmadik személyben, sőt még az egyik főszereplő kihallgatása nyomán megírt jegyzőkönyv is – mind „hazugság”. Ezek egyfelől „fikciók a fikcióban”-nak (vagy *mise en abyme*-nak) számítanak, másfelől mint fikciók inkompatibilisek egymással is: egyfolytában módosulnak, s így állandóan megrengetik a többi fikciót. A történetek szavahihetősége egyfolytában megkérdőjeleződik, de nem úgy, mint Kurosawa *A vihar kapujában* című filmjében (vagyis ezek az egységek nem különböző szereplők különféle történetverziói), itt a csúszások, rések, repedések, gyűrődések olyan mértékűek és bonyolultságúak, hogy már nem tudjuk, kik a

narrátorok, hányan vannak (egy van vagy kettő), hogy hívják őket (Claus, Lucas vagy Klaus), miként telt az életük, és hogy a cselekmény megannyi módosítása után vajon várhatunk-e egy újabb csavarra a regényben.

A hazugság eme fajtája alapozza meg a narrációt, és a hazugság mint minden fikció megalapozása erősen tematizálódik is a regényben. (Amúgy nemcsak ebben a könyvben, hanem a *Tegnap* címűben is, ahol a főhős – Sándor–Tobias- életének két verziója létezik, és amikor a kettő végre összeér, a szereplő abbahagyja az írást és lemond az irodalmi karrieréről.) A *Trilógia* harmadik része, *A harmadik hazugság* című valójában három hazugság története. Az események (miszerint az egyik fiú átszökik a határon egy férfival, aki aknára lép, majd a kamaszt letartóztatják a hatóságok) első szám harmadik személyben van elmesélve. A fiú azt állítja a rendőröknek, hogy Claus T-nek hívják, 18 éves, és a férfi az apja volt (elbeszélése összecsengeni látszik a történet előbbi verzióival – mármint hogy az ikrek feláldozták apjukat saját szabadságukért). A fejezet azonban így végződik:

„A gyerek aláírja a jegyzőkönyvet, amelyben három hazugság található.

A férfi, akivel nekivágott a határnak, nem az apja.

A gyerek nem tizennyolc éves, hanem csak tizenöt.

Nem Clausnak hívják.”<sup>8</sup>

És mikor elmondja a rendőröknek, hogy író szeretne lenni, még azt is hozzáteszi: „Nagyon szeretnék megtanulni írni a maguk nyelvén, de ez elég is nekem.”<sup>9</sup> Megtudjuk, hogy a Nagyanyánál – noha róla a továbbiakban kiderül, valójában nem a nagyanyjuk, hanem egy ismeretlen parasztasszony volt – ő már írogatott mindenféle történeteket füzetekbe, és *A nagy füzet*, a *Trilógia* első harmada az ő műve: az első regény ekként a „fikció a fikcióban” státusába csúszik át.

„Igazán kíváncsi lennék, mit tartalmaznak ezek a füzetek. Ez valami napló?

Claus azt feleli:

Nem, ezek hazugságok.

Hazugságok?

Igen. Kitalált dolgok. Történetek, melyek nem igazak, de akár azok is lehetnének.”<sup>10</sup>

Michèle Bajolle a skizofréniával magyarázza a narráció ezen trükkjeit a narrátor(ok)ra, a hangra, a legfontosabb motívumokra vonatkoztatva, illetve a test kezelését. Felteszi a kérdést, hogy vajon mit visz színre *A nagy füzet*: egy dualitást, amely mélyebbre nyúlva egynek bizonyul ( vagyis a két szereplő olyan közel áll egymáshoz, hogy ők magukat egynek érzékelik), vagy inkább egy egységet, amely mélyebben véve kettős (azaz egyetlen skizofrén személyt). Szerinte szinte bizonyos, hogy a *Trilógia* hőse egyetlen személy: *A nagy füzet*ben láthatólag elválaszthatatlannak tűnő „mi”-nek egyetlen hangja van, s aztán, az egyik iker szökése után – vajon valódi szökés volt ez? – egy szereplő lép közülük színre, s benne megmutatkozik a teljes törés. Még az első részre vonatkoztatva: a gyerekek, miután megverik őket, „elszólják” magukat, ti. hogy „egyen vannak” (ez az elszólás csak a francia verzióban érzékelhető: egyes számban használják a testrészeiket, tehát: „notre corps”, „notre vue”, „notre tête”,

„notre bouche” „nos corps”, „nos vues”, „nos têtes”, „nos bouches” helyett). Így lesz teljes a két szereplő és a két név közötti zűrzavar (mely ezen kívül narrációs eljárásokban és anagrammatikus játékokban – Lucas/Claus/Klaus - is megjelenik). A regény más szereplői mintegy bizonyítottaknak is tekintik ezt az egységet: például a rendőrség grafológiai vizsgálata során állítja, hogy Claus kézírata – melyet szerinte testvére kezdett el, s ő folytatta később – egy egyszerű fikciót tartalmaz, és egyetlen kéz írta egyazon időben: „Az írás azonban elejétől a végéig ugyanattól a kéztől származik, és a lapon az öregedés egyetlen jele sem fedezhető fel. A szöveg egésze egyhuzamban íródott, ugyanazon személy által, hat hónapnál nem régebben, tehát csakis Claus T. írhatta itt-tartózkodása alatt.” Michèle Bajolle említett tanulmányában végül arra a következtetésre jut, hogy a *Trilógiában* a skizofrén elemek együttese és a szöveg posztmodern jellege szükségszerűen behozza az asszociációkat Deleuze és Guattari könyvét illetően, hiszen skizofrén állapot kötődik a nomád léthez is. A kapcsolat világos: a skizofrén (a modern nomád) deterritorializációját a végsőkéig viszi, azaz állandó menekülésben van (itt ismét felhívhatjuk a figyelmet a határhelyzet és a határátlépés fontosságára, erősen tematizált jellegére a regényben - ráadásul egyébként egészség és elmebetegség között elég széles határsáv húzódik, amelynek az orvosi neve éppen *borderline*.)

Úgy tűnik azonban, hogy a főszereplők nem csupán fivérükkel azonosulnak (vagy legalábbis akarnak azonosulni), hanem más szereplőkkel is, legfőképp gyerekekkel (illetve rajtuk keresztül a saját fivérükkel). Klaus ezt a testvéri egyesülést leginkább saját nevelt fiával, Mathias-szal szeretné kiteljesíteni, de olykor más gyermekeket hajdani saját magának látja. A pályaudvaron azt mondja a hordárfiúnak:

„- Látom, messzire sem tudnád vinni. Előtte én csináltam ezt a munkát.

A gyerek leteszi a bőröndöt:

- Ó, igen? Mikor?

- Amikor annyi idős voltam, mint te. Sok ideje már annak.”

A nőnél, aki felneveli, Klaus a születendő gyermek kiságyában alszik annak világra jöveteléig (azonosul az asszony magzatával), miközben olyan érzése is támad, hogy a megszületendő gyermek Lucas lesz (a három gyermek, Lucas/Klaus/Sarah így olvadnak egymásba). „Minden alkalommal, amikor Antonia az ölében ringatott, éreztem a baba mozgásait, és azt hittem, Lucas az. Tévedtem. Antonia hasából egy kislány jött ki.”<sup>11</sup> (Képzelt fúziók ezek, identifikációs fúziók, testi fúziók, vagyis minden határnak a lebontása, minden olyan határnak, amelyet a szereplőnek, a személyiségnek, az identitásnak, a testnek, a szexuális bináris rendszernek szokás tulajdonítani: az eredmény vajon értelmezhető egyfajta CsO-nak, szervnélküli testnek? Némileg kockázatos hipotézis, de talán nem minden megalapozás nélkül való.)

Egy másik fontos aspektus a nyelvi: Agota Kristof *Az analfabétájában* s különböző interjúiban azt állítja, valójában sohasem tanult meg tökéletesen franciául (sem írni, sem beszélni), ráadásul számára ez egy „ellenséges” nyelvvé vált, amely folytonosan gyilkolja az anyanyelvét: gyökértelensége tehát alapvetően nyelvi jel-

legű.<sup>12</sup>

Ebből a szempontból azt a fajta kisebbségi irodalmat műveli, amelyet Deleuze Kafkáról írott könyvében határoz meg, még ha Agota Kristof státusza amúgy teljesen más, mint a Prágában élő németajkú zsidó íróé volt a Monarchia idején. A két szerzőt összetartja az írás – külső és belső – kényszere. Kafkát illetően Deleuze ezt egy paradoxonban fogalmazza meg: „a nem írás lehetetlensége, a németül írás lehetetlensége, a másképpen írás lehetetlensége”.<sup>13</sup> Agota Kristof viszont ezt írja: „Ezt a nyelvet nem én választottam. Számomra a sors, a véletlen, a körülmények által ez a nyelv adatott. Franciául írni: erre vagyok kényszerítve. Mindez kihívás. Kihívás egy analfabéta számára.”<sup>14</sup> Márpedig az analfabéta itt a kisebbségi irodalom praxisát jelenti: „Hány ember él ma olyan nyelvben, amely nem a sajátja? Hányan vannak, akik már, vagy még nem ismerik saját nyelvüket, és rosszul ismerik azt a többségi nyelvet, amelyet használni kényszerülnek? A bevándorlók, s főként gyermekeik problémájáról van szó. A kisebbségek problémájáról. A kisebbségi irodalom problémájáról, ami azonban mindannyiunkat érint: hogyan szakítsunk ki nyelvünkéből egy olyan kisebbségi irodalmat, amely képes aláásni a nyelvet, és józan forradalmi vonal mentén elfojtani azt? Hogyan lesz valaki saját nyelvének nomádja, bevándorlója, cigánya? Kafka válasza: gyermeket bölcsőjéből kilopva, kifeszített kötélén táncolva.”<sup>15</sup>

A kisebbségi irodalom a domináns nyelvet idegenségben tartja a saját maga számára is, a szélsőségeiig, a végső határáig viszi el, azért, hogy kivonja hivatalos, a hatalom szolgálatában álló használata irányítása alól, és intenzíven, nem utalásos módon alkalmazza.<sup>16</sup> A kisebbségi irodalom egyik jellemzője (a politika állandó jelenléte és a megnyilatkozás kollektív jellege mellett) a „nyelv deterritorializációja”.<sup>17</sup> A regény nyelve két látszólag összeegyeztethetetlen vonással bír: egyrészt nem-referenciális, pl. *A nagy füzet*ben nincsenek tulajdonnevek: a gyerekek a Nagyvárosból érkeznek, az ikreket többnyire a „mi”, a többes szám első személy jelöli, s vagy a családi vagy a társadalmi státusz helyettesíti a nevet (Anyánk, Nagyanya, a plébános, a tiszt), vagy csúfnevet használnak valaki megnevezésére (Nyúlszáj). Más megoldás:

„Nagyanya azt mondja ránk:

- Szukafattyak.

Az emberek azt mondják ránk:

- Boszorkányfajzat! Kurvafattyak!

- Mások meg azt:

- Hülyék! Csibészek! Taknyosok! Szamarak! Mocskosok! Disznók! Rohadékok!

Dögök! Szarháziak! Akasztófavirágok! Gyilkosplánták!”

Kész bestiárium, amely teljes ellentétben áll az anya becéző szavaival: „Kedveseim. Drágáim. Mindenségeim. Imádott kicsikém.”<sup>18</sup>

Első benyomásunk az lehet, hogy a másik vonás a fent bemutatottal tökéletes opozícióban van. A kritika gyakran említi, hogy Agota Kristof szövegei nyelvileg rendkívül egyszerűek, minimalista írásmód jellemzi – egyfajta stílushatásként - az egész életművet. Ez a minimalizmus azonban (egyszerű szintakszis, korlátozott szókincs) a figyelmetlen befogadó számára akár „kvázi-referenciálisnak” is tűnhet, amit az is meg-



erősít, hogy a két naplóíró gyerek „ars poeticája” a teljes, minden érzelmet kiiktató objektivitásra épül – ámde ez az objektivitás és referencialitás illuzórikusnak bizonyul a szöveget teljesen feldúló bizonytalanságok, elcsúszások, hazugságok közepette. „(...) igaznak kell lennie. Azt kell leírnunk, ami van, amit látunk, amit hallunk, amit csinálunk. Tilos például azt írni, hogy „Nagyanya olyan, mint egy Boszorka”, de azt szabad írni, hogy „az emberek úgy nevezik Nagyanyát, hogy a Boszorka.” „Azt írjuk, hogy „sok diót eszünk”, és nem azt, hogy „szeretjük a diót”, mivel a „szeret” bizonytalan szó, nem pontos és nem tárgyilagos”.<sup>19</sup>

A kisebbségi irodalomnak ez a fontos sajátossága – amely „szándékosan megöl minden metaforát, minden szimbolizmust, csakúgy, mint minden kijelölést”, s ahol nincs sem szószerinti, sem átvitt jelentés, csak a szó által biztosított skálában hangulati állapotok – megjelenik Agota Kristofnál is, bár másképpen, mint a Deleuze számára a kisebbségi irodalom reprezentáns figurájának számító Kafkánál.

Ennek a minimalizmusnak mindazonáltal más oka is lehet: mint ahogy Cécile Kovács házy is írja,<sup>20</sup> Agota Kristof ugyan teljesen korrektül, nyelvtani hibák nélkül ír franciául, az általa választott nyelv elválik az irodalmi nyelvi regisztertől rövid, tömör volta miatt, ami Agota Kristof stílusát keménnyé, durvává teszi. Szerinte ez a stílussajátosság annak köszönhető, hogy a szerző a magyar nyelvet másolja, átteszi franciába – márpedig ő úgy látja, az állítmányból a kopulát olykor kihagyó magyar nyelv tömörebb a franciánál. (En ezt a véleményt kicsit árnyalnám: még ha ez az állítás igaz is lenne – de nem biztos, hogy mindig megállja a helyét – Agota Kristof nyelvezete akkor is metszőbb és keményebb annál, semmint hogy erre az egyetlen okra vezessük vissza stílusjellemzőit.)

Agota Kristof egy olyan hibrid nyelvet alkot meg, amely soha nem létezett a két régebbi kereszteződésénél. Ez olyasféle hibrid vagy kiborg nyelv, amelyről például Donna Haraway beszél kiáltványában a gyarmati területekről származó nőirókkal – pl. Cherrie Moragával – kapcsolatban. Bár Agota Kristof nem színesbőrű nő és nem leszbikus, társadalmi helyzete (túlképzett munkás), bevándorló státusza, írói ambíciói melletti kitartása, hibrid nyelvhasználata és homályos körvonalú narrációs technikája, illetve/ az előbbiekkal együtt saját identitása Haraway kiborgjaihoz lesz hasonlatossá (saját nemét ugyan az ellentétébe fordítja, de meg is zavarja, – vagy homályossá is teszi – egyszers-mind): „A kiborg a *gender* utáni kor teremtménye; nincs semmi köze a biszexualitáshoz, a preödipális szimbiózishoz, az el nem idegenedett munkához, vagy az organikus teljesség egyéb csábításaihoz, amelyek egy magasabb egység érdekében végleg kisajátítják a részek minden hatalmát. A kiborgnak bizonyos tekintetben nincs a nyugati értelemben vett eredettörténete, ami végső írónia, hiszen kiborg az a télosz is, amelyhez a Nyugat elvont individuációjában megjelenő megjelenő uralmi viszonyainak eszkalálódása vezet; a végső én, amely végre felszabadult minden függés alól; az ember az űrben. (...) A kiborg a részlegesség, az írónia, a meghittség és a perverzió elszánt híve. Oppozicionális, utópikus, és nélkülöz mindennemű ártatlanságot.”<sup>21</sup>

Köztes állapotban lenni, sehová sem tartozni, határsávban lenni, miközben éppen áthaladunk rajta, ez a bevándorló élethelyzete – de vajon ez nem remek lehetőség is arra, hogy megtaláljuk szubverzív kifejezőmódunkat, mint ahogy azt a nomád, a hibrid, a

## kiborg teszi?

- 
- <sup>1</sup> Kristof, Agota (2007): *Mindegy. Novellák és színművek*. Takács M. József (ford.), Bp., Cartaphilus, 12.
- <sup>2</sup> Kristof, Agota (2013): *Trilógia*. Bognár Róbert, Takács M. József (ford.), Bp, Cartaphilus, 359..
- <sup>3</sup> Lévi-Strauss, Claude (1949): *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris, PUF.
- <sup>4</sup> Bajolle, Michèle (2000): *Un passé contraignant. Double bind et transculturation*. Amsterdam-Atlanta GA, Rodopi.
- <sup>5</sup> Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (1980): *Mille plateaux, 2. capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris, 471.
- <sup>6</sup> Deleuze, Gilles -Guattari, Félix: *Mille plateaux, i.m.*, 614. ; Buydens, Mireille (2003): „Espace lisse/ espace strié”, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*. Robert Sasso et Arnaud Villani (dir.), Les Cahiers de Noesis, n<sup>o</sup> 3, Printemps 2003, pp. 135-136., cité par Raphaël Bessis, *Le vocabulaire de Deleuze*, [http ://www.caute.lautre.net/rubrique.php3 ?id\\_rubrique=133](http://www.caute.lautre.net/rubrique.php3?id_rubrique=133), [http ://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire\\_deleuze.pdf](http://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire_deleuze.pdf) Letöltve: 2015. 06. 17.
- <sup>7</sup> Kristof, Agota (2007): *Az analfabéta. Önéletrajzi írások*. Petőcz András (ford.), Bp., Palatinus, 47-50.
- <sup>8</sup> Kristof, Agota: *Trilógia*. 399.
- <sup>9</sup> Kristof, Agota: *Trilógia*. 402.
- <sup>10</sup> Kristof, Agota: *Trilógia*. 403.
- <sup>11</sup> Kristof, Agota: *Trilógia*. 432.
- <sup>12</sup> Kristof, Agota: *Az analfabéta*. 30.
- <sup>13</sup> Deleuze, Gilles (1975): *Kafka*. Paris, Minuit, 42-43.
- <sup>14</sup> Kristof, Agota: *Az analfabéta*. 57-61.
- <sup>15</sup> Deleuze, Gilles: *Kafka*. 40.
- <sup>16</sup> Duplay, Mathieu (2003): „Littérature mineure”, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Robert Sasso et Arnaud Villani (dir.), Les Cahiers de Noesis n<sup>o</sup> 3, Printemps 2003, p. 216. Cité par: *Vocabulaire de Deleuze* (réalisé par Raphaël Bessis); [http ://www.cite.uqam.ca/magnan/wiki/pmwiki.php/AER/VocabuDeleuze](http://www.cite.uqam.ca/magnan/wiki/pmwiki.php/AER/VocabuDeleuze) ; [http ://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire\\_deleuze.pdf](http://vadeker.net/humanite/philosophie/vocabulaire_deleuze.pdf) (Letöltve: 2015. 06. 17.)
- <sup>17</sup> Deleuze, Gilles: *Kafka*. 33.
- <sup>18</sup> Kristof, Agota: *Trilógia*. 23-24.
- <sup>19</sup> Kristof, Agota: *Trilógia*. 29.
- <sup>20</sup> Kovácsházy, Cécile (2003): „La duplicité de la trilogie d’Agota Kristof”, *Frontières et passages: actes du colloque franco-hongrois sur la traduction*. Thomas Szende – Györgyi Máté (eds.), Bern, Lang, 129-140.
- <sup>21</sup> Harraway, Donna (2002): „Kiborg-kiáltvány: tudomány, technológia és szocialista feminizmus az 1980-as években” (ford. Bocsor Péter), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Bókay Antal – Vilček Béla – Szamosi Gertrud, Sári László (szerk.), Bp., Osiris, 503-519.